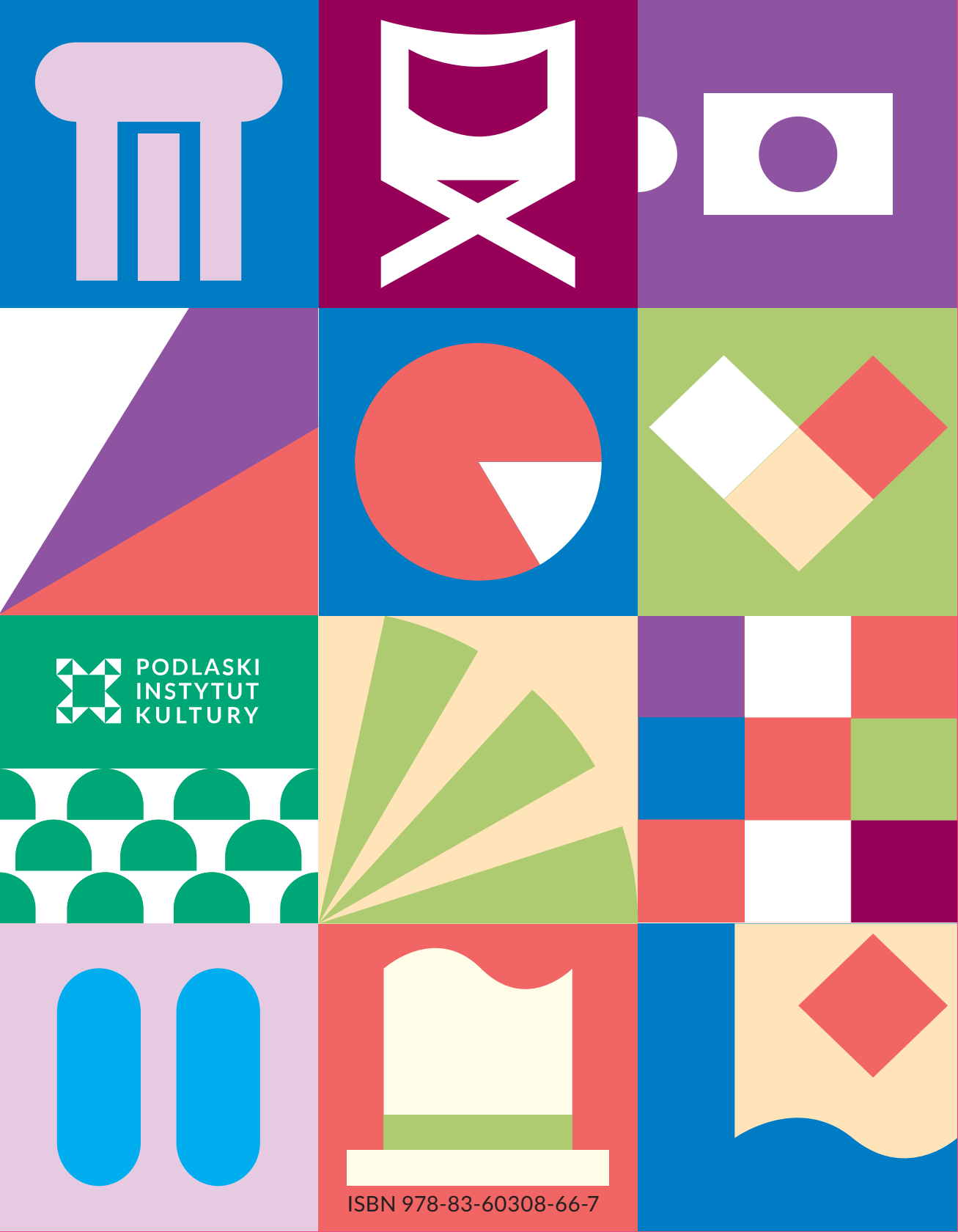




TEATR AMATORSKI • DOSTĘPNOŚĆ



TEATR
AMATORSKI
DOSTĘPNOŚĆ

© Copyright by Podlaski Instytut Kultury w Białymstoku, 2024

Redakcja i korekta: Zespół

Zdjęcia z konferencji: Marcin Adamski

Projekt graficzny: Bogdan Suprun

ISBN 978-83-60308-66-7

Wydawca: Podlaski Instytut Kultury w Białymstoku

15-089 Białystok, ul. Jana Kilińskiego 8, www.pikpodlaskie.pl

Druk: Partner Poligrafia Andrzej Kardasz



TEATR AMATORSKI

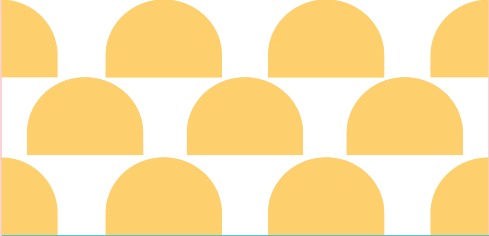
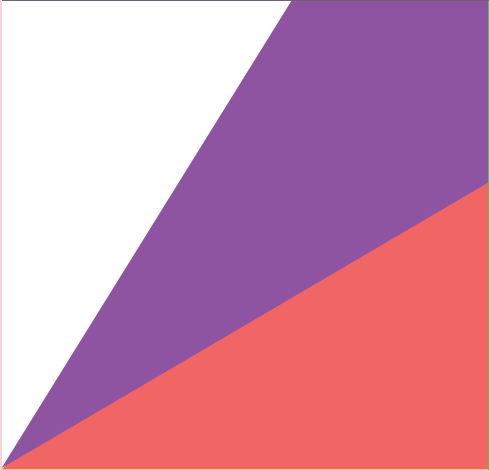
DOSTĘPNOŚĆ

III KONERENCJA
RUCHU TEATRÓW AMATORSKICH
WeNa Edukacja_Inspiracja_Praktyka

PODLASKI INSTYTUT KULTURY W BIAŁYMSTOKU
2024

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Maria Pietrusza-Budzyńska	
<i>Spektakl, który oczyszcza z niepełnosprawności.....</i>	9
Wiktoria Siedlecka-Dorosz	
<i>TEATR 21.....</i>	21
Dorota Baranowska	
<i>Komunikacja poprzez dotyk – taniec intuicyjny z osobami z niepełnosprawnością. Działania projektowe.....</i>	27
TEATRY	
Teatr Pneumatyczny.....	30
Amatorski Teatr Studnia	32
Grupa Teatralna Co Nieco.....	34
Kalokagathia Impro/Teatr Lab	36
Tykociński Teatr Amatorski	38
Teatr Pod Aniołem	40
Grupa Teatralna Pełnoletni	42
Amatorski Teatr PoCo	44
Teatr Amatorski ProScenium	46



WSTĘP

W dniach 30 listopada – 1 grudnia 2023 roku w Podlaskim Instytucie Kultury w Białymstoku odbyła się trzecia konferencja teatralna adresowana do instruktorów teatralnych, twórców, inicjatorów i osób zainteresowanych działaniami teatrów niezawodowych z województwa podlaskiego.

Spotkanie służyło wsparciu Amatorskiego Ruchu Artystycznego, w tym Amatorskiego Ruchu Teatralnego jako ważnego czynnika kulturotwórczego regionu. W programie znalazły się sesje stolikowe, prezentacje teatrów, spektakle, prelekcje, panele Q&A oraz debata.

Tematem przewodnim konferencji była **dostępność** rozumiana dwojako: dostępność teatru amatorskiego jako czynnika kulturotwórczego oraz dostępność, jaką gwarantuje praca z osobami z niepełnosprawnością – w tym z niepełnosprawnością intelektualną. Skupiliśmy się na refleksji wokół następujących zagadnień: dostępność, proces twórczy, praca teatralna z osobami z niepełnosprawnością oraz teatroterapia.

Ważnym elementem konferencji były prezentacje teatrów amatorskich z województwa podlaskiego oraz sesje stolikowe, podczas

których animatorzy kultury rozmawiali o sytuacji i znaczeniu teatralnego ruchu amatorskiego w naszym regionie.

W programie obrad, oprócz wystąpień zaproszonych prelegentów oraz debaty, znalazły się spektakle Grupy Wolność „SYN” oraz Grupy Kociołek „Mit o Syzyfie inaczej”.

Publikacja jest podsumowaniem konferencji. Tworzą ją artykuły Marii Pietruszy-Budzyńskiej, Doroty Baranowskiej i Wiktorii Siedleckiej-Dorosz. Druga część publikacji prezentuje teatry amatorskie z województwa podlaskiego.

Konferencja odbyła się pod Patronatem Honorowym Towarzystwa Kultury Teatralnej, Fundacji Anny Dymnej „Mimo Wszystko” oraz Platformy Teatrów Amatorskich.

Mamy nadzieję, że działalność teatralna i edukacyjna Podlaskiego Instytutu Kultury w Białymstoku oraz niniejsza publikacja staną się inspiracją do podejmowania kolejnych działań twórczych otwartych na osoby ze szczególnymi potrzebami.

koordynatorka konferencji
Milka Wyszowska

Maria Pietrusza-Budzyńska

Założycielka, wieloletnia reżyserka w WTZ Teatrotterapia, a także Prezydent Fundacji Teatrotterapia Lubelska, która powstała w oparciu o pozytywne doświadczenie artystyczne, teatralne, terapeutyczne i społeczno-kulturotwórcze wyniesione z 15-letniej współpracy z Teatrem im. Juliusza Osterwy w Lublinie, gdzie założyła w 1995 roku pierwsze w Polsce profilowane zawodowo Warsztaty Terapii Zajęciowej.

Jest pedagogiem specjalnym. W 1991 roku rozpoczęła w Szkole Specjalnej eksperyment pedagogiczny z poszukiwaniem własnych metod pracy i sposobów działania przez zastosowanie technik teatralnych w rehabilitacji społecznej i zawodowej osób z niepełnosprawnością intelektualną. Doprowadziła do powstania pierwszego w Polsce teatru ludzi z niepełnosprawnościami oraz ukształtowania w środowisku pedagogicznym i teatralnym różnorodnych kierunków, idei, programów i indywidualistycznie traktowanych metod teatrotterapii, licznych festiwali oraz przeglądów teatralnych stanowiących o inkluzji społecznej osób z niepełnosprawnością intelektualną. Przez wiele lat propagowała metodę teatrotterapeutyczną wśród studentów wielu uczelni w Polsce.

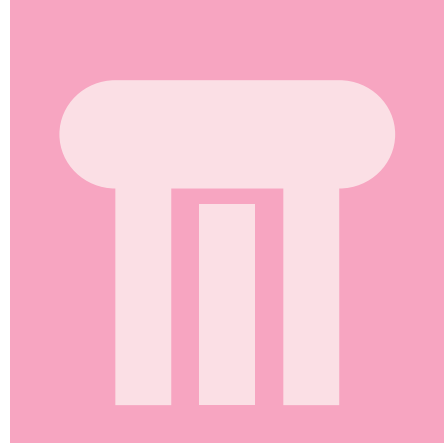
Celem i efektem pracy Marii Pietruszy-Budzyńskiej jest tworzenie wybitnych dzieł teatralnych, a sensem jej życia i pracy jest nobilitacja osobista i społeczna dorosłych ludzi niepełnosprawnych, wykluczonych i wykluczanych z życia z racji



Maria Pietrusza-Budzyńska w czasie prelekcji na konferencji

niepełnosprawności intelektualnej, z którymi żyje w Lublinie od 1995 roku we wspólnocie teatralnej, nazywanej też teatrem ludzi niepełnosprawnych. Uczestnicy Warsztatów stali się aktorami i pracują w teatrze i filmach/serialach telewizyjnych. Są też znakomitymi self-advokatami w różnych środowiskowych sprawach.

W 2022 roku Warsztaty Terapii Zajęciowej Teatrotterapia zostały nagrodzone SUPER LODOŁAMACZEM w kategorii Rehabilitacja Społeczno-Zawodowa.



SPEKTAKL, KTÓRY OCZYSZCZA Z NIEPEŁNOSPRAWNOŚCI...

Motto

Dziękuję: Duchowi Naszego Teatru i Jego Patronowi – Juliuszowi Osterwie, który traktował aktora jako „domownika” w teatrze – wspólnym – domu i uczył „aktora-człowieka”, by stawał się lepszym...¹

Od 1995 roku buduję wspólnotę teatralną Teatroterapii. Od początku miał to być teatr. A potem terapia, bo dotacja z instytucji opieki społecznej przeznaczona była na warsztaty terapii zajęciowej, zaczynające działać w Polsce w latach dziewięćdziesiątych XX w. Postanowiłam obejść system opieki społecznej i prowadziłam na takich warsztatach teatr. Zyskał on statut organizacyjny instytucji w 1995 roku, gdy zespołowi teatralnemu, złożonemu z 25 osób z niepełnosprawnością umysłową, nadano status i miano teatru. Państwowy Teatr im. Juliusza Osterwy przyjął w swoją strukturę organizacyjną ludzi, którzy – jak ogłosił ówczesny dyrektor teatru Cezary Karpiński – pierwszy raz w ponad stuletniej

historii teatru dramatycznego stanęli na scenie uświęconej krwią i potem największych aktorów polskich.

Teatroterapię tworzą ludzie z niepełnosprawnością intelektualną, z chorobą psychiczną, z autyzmem, z niepełnosprawnością ruchową i aktorzy różnych teatrów, muzycy, poeci, akrobaci, pedagodzy i psycholodzy. Przez wszystkie lata przewinęło się przez zespół Teatroterapii wielu ciekawych i interesujących ludzi sztuki, którzy

¹ Motto tego artykułu, które jest jednocześnie mottem mojego życia, to podziękowanie zawarte w albumie: M. Pietrusza-Budzyńska, *Być albo nie być*, Lublin 2006, s. 4. wydany przez Teatr im. Juliusza Osterwy.

pracowali „na etacie” i współpracowali jako nasi Przyjaciele, np. Jolanta Hinc-Mackiewicz i u niej spotkany Jan Stolarski z Teatru Stu, Magda Piekorz, Krzysztof Babicki, Marek Braun, Marek Kuczyński, Jacek Tomasik, Adam Kilian, Magdalena Łazarkiewicz, Natasza Ziółkowska-Kurczuk, Edward Gramont, Wojciech Kaproń, Iwona Burdzanowska i Katarzyna Pałetko, zespół EncePence z Lublina i wielu innych zacnych... Była też u nas gościem Basia Lityńska, która chciała przeprowadzić się do Lublina, aby grać w naszym teatrze....

Dziękowałam „Duchowi Naszego Teatru” za to, że „podprowadził” mnie w teatralnych i ludzkich poczynaniach zaskakująco blisko idei wyznawanej przez Juliusza Osterwę, wielkiego patrona Teatru Dramatycznego w Lublinie. Jednym z jej fundamentów jest praca zespołowa i wspólna odpowiedzialność za każdego członka zespołu teatralnego, która przejawia się m.in. dzieleniem się zarobionymi pieniędzmi po równo do dzisiaj.

Aktorzy Teatrotterapii, wzorując się na zasadach Reduty, mają narzucony rygor etyczny nie tylko podczas pracy na scenie, ale i w życiu codziennym. Na czym to polega? Teatr, przebywanie w teatrze, życie dzięki teatrowi, tworzenie teatru jest świętością w każdym osobnym człowieku. Wszyscy wokół mają wiedzieć o pochodzeniu aktora, dlatego członkowie Teatrotterapii muszą tak żyć i postępować, aby budzić szacunek na zewnątrz teatru, nie tylko na scenie. Wszyscy aktorzy Teatrotterapii noszą jednakowe, czarne, wygodne stroje na co dzień i od święta, które czynią z nich jednolitą formację wyróżniającą się spośród tłumu. Naznaczenie kostiumem uszlachetnia postać zdeformowaną niepełnosprawnością. Pomogło też parokrotnie w codzienności. Przykład: jeden z aktorów wyruszył szukać drogi na księżyc. Być może znalazłby ją, ale wybrał się w podróż tuż przed wystawianym spektaklem. Było to w Kazimierzu,

w czasie wielkiego festynu, który zgromadził mnóstwo ludzi. Aktor grał ważną rolę, więc musieliśmy odnaleźć go szybko. Rozpytując o mężczyznę z zespołem Downa, nic nie osiągnęliśmy. Dopiero nawoływanie, że szukamy aktora ubranego na czarno spowodowało, że ludzie wskazywali nam drogę. Odnaleziony zagrał tak, jak nigdy dotąd...

Silne związki w zespole oparte na przyjaźni i samopomocy w myśl zasady „silniejszy pomaga słabszemu” (bo bez tego drugiego spektakl by nie istniał i silniejszy nie stawałby się jeszcze sprawniejszym), gotowanie posiłków w kuchni znajdującej się przy teatrze (z uwzględnieniem zasad zdrowego żywienia)², wspólne ucztowanie zawarte w rytuale dnia, częste podróże do innych miast i krajów, przygotowywanie i wykonywanie dekoracji stawianej i pakowanej zespołowo, wyjazdy na wakacje i ferie, na obozy przetrwania w celu zdobywania doświadczeń potrzebnych aktorowi, świętowanie ważnych dat i świąt liturgicznych, interweniowanie, gdy szwankuje zdrowie członków zespołu powodują, że nazywani jesteśmy komuną... **Jak u Osterwy, bo wszyscy od lat pielęgnują wspólnotę, rozwijają ją, pomnażają intencje bycia razem, bo szanują to, iż są „domownikami w teatrze”.**

Praca z młodymi ludźmi, którzy nie mają żadnego przygotowania, **a wejście do teatru często jest dla nich szokiem kulturowym**, oparta jest na codziennym treningu ciała i głosu. Towarzyszą temu aktywności związane z kształceniem muzycznym, pantomimą i tańcem, taekwondo (u Osterwy z szermierką), mówieniem tekstu, poszukiwaniami artystycznymi w malarstwie,

2 Po obiedzie w Reducie obowiązywały godziny milczenia. U nas było na początku odwrotnie – człowiek powinien był przestać milczeć czy komunikować się tylko monosylabami. W 2015 r. zaczęliśmy praktykować milczenie, ponieważ wielu do tej pory niemówiących ludzi zaczęło odreagowywać i zrobić się głośno...

pracą umysłową (przedmioty z historii teatru, do których wracamy szczególnie zimą), eksperymentami fotograficznymi, zdobywaniem wiedzy literackiej i społecznej czy dochodzeniem **przez teatr do doświadczenia i w teatrze do doświadczenia**.

Od ponad 28 lat plan każdego dnia w Teatrotterapii wygląda tak samo i uwzględnia te wszystkie wymienione zajęcia. Dzień rozpoczyna **kąg**, w którym spotyka się cały zespół ze swoimi problemami, radościami i potrzebą wiedzy. W zależności od budowanego kolejnego spektaklu tak konstruujemy swoje życie, aby to, co jest potrzebne do zagrania w *Sześciu postaciach*, *Isadorze* (*Opowieści o kobiecie*), *Spowiedzi w drewnie*, *Hamlecie* czy ostatniej premierze – *Nieposkromieniu* i wszystkich innych spektaklach **było własnym, realnym doświadczeniem i „magazynem”, z którego aktor będzie mógł czerpać – jak mawiał Osterwa**. Widzę w tym przepięknym dookreśleniu Juliusza Osterwy analogię do własnej idei teatralnej, gdzie człowiekowi pragnę – **za wszelką cenę – zwrócić w teatrze i dzięki teatrowi wiedzę o życiu i doświadczenie życia – na jego miarę i tyle, ile może jej wziąć ze mnie i z wielkich tego świata, których zapraszamy do kręgu naszej wspólnoty teatralnej**.

Wyjaśnienie i usystematyzowanie doktryny Teatrotterapii w głównej mierze opiera się na procesie budowania spektaklu. Wygląda on tak, jakbym „zakładała” na czas jego tworzenia szkołę ogólnokształcącą-teatralną o profilu np. ból i dramat życia, miłość, narodziny – przemijanie – śmierć, kobiecość i macierzyństwo, teatr w teatrze, Bóg niedoskonały i ja niedoskonały itp. Proces przygotowania spektaklu, czyli zdobycia wiedzy w tej szkole na swój temat, „ile wiem, a ile nie wiem”, trwa od roku do paru lat. Proces ten nie jest przez długi czas nastawiony na produkowanie spektaklu, jest natomiast poszukiwaniem przez teatr wiedzy o życiu

i człowieku. Trwa więc tyle czasu, ile potrzeba, aby zgłębić i siebie³, i życie wokół, aby doświadczyć życia i z tego doświadczenia wziąć jak najwięcej. A potem staje na scenie, gra spektakl/grę w spektaklu, gdzie **dokonyuje się cud przemiany**. Człowiek z niepełnosprawnością intelektualną staje się aktorem⁴, kiedy mówi ze sceny o sobie, własnych doświadczeniach i przeżyciach, a widz jego opowieść rozumie.

To ten moment, ważny i najczulszy w Teatrze: oczyszczenia i aktora, i widza.

Andrzej Redosz, aktor Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie przy okazji realizowanego w 2004 roku *Hamleta* powiedział o nich, ludziach z niepełnosprawnością, że są to pasjonaci sceny – nowi ludzie w teatrze, którzy przypomnieli wszystkim aktorom, czym jest teatr. I uczynili ten teatr na nowo świętym.

Przy tworzeniu kolejnego i następnego spektaklu Teatrotterapii powstaje **nowy człowiek**. Juliusz Osterwa twierdził, że do zmiany teatru potrzebny jest nowy aktor. Teatr Ludzi Niepełnosprawnych⁵ spełnił pragnienia Osterwy i w innym wymiarze. W lubelskim teatrze Jego imienia kontynuowana (przez ponad 15 lat) była myśl o społecznym wymiarze teatru, który kształtuje

3 Realizując sztukę *Spowiedź w drewnie* Jana Wilkowskiego aktorzy gotowali i jedli potrawy ze wsi XVI-wiecznej, rzeźbili figurki z drewna, pojechali w góry i żyli w prymitywnych warunkach kurnej chaty zimą i latem, dyskutowali i klócili się z Bogiem na temat swojej niepełnosprawności, poznawali i uczyli się gwary góralskiej od górali.

4 Celowo dookreślam, że staje się aktorem, bo proces tego „stawania się” nie jest skończony, ma charakter ciągły, przebiega od spektaklu do spektaklu.

5 *Teatrotterapia powinna zostać jako nazwa teatru*, – popart mój pomysł Cezary Karpiński dyrektor Państwowego Teatru im. Juliusza Osterwy – *bo kiedyś jej znaczenie, dobro, doświadczenie obroni ludzi słabszych przed ekspansją fałszywych twórców pragnących żyć ich kosztem*. Słowa Karpińskiego są do dzisiaj dla mnie święte, kiedy mówię – tak postępować w teatrze z NIMI nie macie prawa...

aktorów jako aktywnych społeczników, działaczy teatralnych.

Aktorzy Teatrotterapii od 28 lat mówią ze sceny we własnej sprawie, a scena ich jest wszędzie, gdziekolwiek staną. Przyznali się, kim są po to, aby wszystkim ludziom, zaniechanym w świecie przez Boga i ludzi z powodu inności, otworzyć drzwi do lepszego życia, w którym jest dla tych innych **praca**, a przez to **poważanie społeczne i wolność osobista**⁶. Przez 28 lat zrealizowaliśmy jako Zespół około 30 happeningów i 40 produkcji teatralnych i filmowych, które były znaczącymi wydarzeniami społecznymi. Zrealizowaliśmy wiele wydawnictw artystycznych, akcji społecznych, w tym billboardowych w przestrzeni urbanistycznej Lublina, uznanych wystaw fotograficznych o teatralnej i społecznej tematyce. Uczestniczymy też ze swoimi spektaklami w festiwalach filmowych⁷ i teatralnych⁸. Prowadzimy

od 2013 roku prestiżową Galerię Sztuki ArtBrut w Centrum Kultury w Lublinie.

W Lublinie członkowie lubelskiej Teatrotterapii nazywani są twórcami i współtwórcami kultury i sztuki. Mówi się o nich: aktorzy!

Pytania

Z perspektywy 28 lat doświadczenia i doświadczenia w laboratorium teatru ważne wydają mi się pytania, które będą pilnowały postawy człowieka wobec „aktora z NI”:

Co dostaje aktor nieprofesjonalny w zamian za to, że oddaje siebie dyktatowi reżysera?

Co ma z istnienia swojego w teatrze, w którym jeste(m)ś reżyserem?

Co u-grywa dla siebie ON, a co – JA? Ty?

Czy dostał on życie „z drugiej ręki?”

Czy teatr jest tylko salonem piękności dla nich, dla ludzi z niepełnosprawnościami?

Warto także w tym kontekście przemyśleć kilka innych kwestii. Artysta niepełnosprawny znalazł się w pułapce swojego życia – nie wie, kim jest. Nie wie też, po co to robi. Mądrzy mówią, iż niepełnosprawność intelektualna „nie przechodzi”. Więc kim on jest? Rzeczywiście czuje się lepiej, jest samodzielny i pomaga swoim starszym się rodzicom w różnych czynnościach, ale nie znalazł sobie żony ani pracy. Zysk i strata. Kiedy mówi o jednym albo drugim, ludzie dziwnie markotnieją i nie patrzą mu w oczy. Rozumie, że niepełnosprawność ogranicza jego życie znacząco. Nie boli zbytnio to nazwanie, ale czuje, że ludzie

6 Przycoczyć chcę zdanie profesora KUL, od lat zajmującego się problematyką niepełnosprawności. Spotkałam się z nim w grudniu 2015 r. na konferencji poświęconej współczesnej aktywnej rehabilitacji osób niepełnosprawnych. Na obwieszczone przeze mnie sukcesy Teatrotterapii jednoznacznie wyraził taki pogląd: *przestańcie robić wodę z mózgu tym biednym ludziom i ich rodzicom. Nie nazywajcie ich artystami. Znam takiego jednego, co skreczając bibułę w kuleczki „tworzy” obrazy od dwudziestu lat, a jego stara matka wiąże mu buty, bo on przecież „artysta”...* Dodał po chwili: *Ściany w domu tych dwojga zawieszono są od góry do dołu tymi „tworami”, a i u znajomych pełne. Kto mu pomoże ubrać się, kiedy matka umrze? Przecież nie wyżyje dzięki tym obrazom! Swoją energię skoncentrujcie na nauczaniu każdego waszego podopiecznego pełnej samoobsługi, a może jakiejś pracy!* Będę rozpamiętywała te słowa... U moich aktorów na ścianie wiszą teatralne portrety...

7 Rozpoczęliśmy uczestnictwo w 2001 r. filmem *Labirynt* w reżyserii Magdaleny Piekorz na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym „Dwa Brzegi”, gdzie bywaliśmy aż do 2012 r. Potem, co roku, Teatrotterapia zapraszana była jako gość festiwalu ze spektaklami. Przy okazji aktorzy uczestniczyli we wszystkich projekcjach filmowych. Wielu ludzi, nieczytających napisów w filmach obcojęzycznych, miało swoich lektorów. Takie zachowanie budziło aplauz widzów festiwalu, ale zdarzali się też tacy, którzy nakazywali opuszczenie kina.

8 Festiwal Teatralny Dotyk w Warszawie w 2006 r. i corocznie: Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Konfrontacje” w Lublinie, Międzynarodowe Teatry Tańca w Lublinie, Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Sąsiedzi”

w Lublinie. Od dziewięciu lat gramy spektakle i robimy happeningi podczas Nocy Kultury w Lublinie.

z trudem albo w ogóle nie mówią z nim o jego niepełnosprawności. Nawet, gdy zachowuje się głupio, nikt mu tego nie powie.

Często słyszy o sobie: aktor. Artysta. Aktor z niepełnosprawnością intelektualną. Jak to brzmi! Wstydlivy temat nawet dla niego, bo jak tu mówić o aktorze w kontekście obniżonego poziomu funkcjonowania intelektualnego. W przypadku „prawdziwych” aktorów nie mówi się w żaden sposób, nawet w brukowych pismach plotkarskich o dziwnych, niezrozumiałych zachowaniach. Jeżeli taki celebryta/taki aktor zrobi publicznie coś głupiego/niestosownego/ekstrawaganckiego czy po prostu kompromitującego, korzysta z prawa społecznego i usiłuje oczyścić swój wizerunek: przeprosza/oskarża/odwraca „kota ogonem”...

Na konferencjach dotyczących tematu aktora niepełnosprawnego nie nazywa się wprost jego stanu i nie mówi o skutkach wynikających z niepełnosprawności intelektualnej, mogących poniżyć nawet przeciętną osobę. Nie wymienia się też z nazwiska ani nie łączy się z tym nazwiskiem rolę przełomowych dla teatru. W opracowaniach na temat teatrów, gdzie aktorami są osoby niepełnosprawne intelektualnie podkreśla się treść kreowanych ról, o aktorach występujących w spektaklu mówi się w liczbie mnogiej, tłumaczy zdarzenie sceniczne tym, co obecność na scenie daje samym aktorom, widzowi, teatrowi, społeczeństwu... Nie słyszy się o niemocy twórczej w teatrze czy źle zagranej roli, tłumaczy się to niepełnosprawnością aktora. Po spektaklu, w którym aktor z upośledzeniem intelektualnym „położył” rolę, reżyser omijał dyskretnie temat, chociaż wszyscy wiedzieli, że ma wewnętrzną złość i przeświadczenie, iż powinien wylać na głowę tego aktora wiadro wody i „wylać” go z teatru, a nie łagodzić: „następnym razem ci się uda”. Źle, niezrozumiale wypowiedziane, pomimo wielogodzinnych ćwiczeń artykulacyjnych,

słowo boli zarówno aktora, jak i widzów i w efekcie – pomimo mizernych oklasków podtrzymujących na duchu obydwie strony sceny – tworzy się miraż protekcji.

Czy jest to konieczna autocenzura? Zmowa milczenia w imię głoszenia przez sztukę wartości i idei, że – być może – dadzą one impuls do rozwoju nowoczesnych form życia dla wszystkich zaniechanych społecznie, a o które przecież kulturowej wspólnoty chodzi. Jak więc pisać o artyście, człowieku z niepełnosprawnością intelektualną? Jak pisać, aby nie urazić, nie przezwąć mianem głupiego aktora? Jak pisać o aktorze, który jest człowiekiem niesamodzielnym, zależnym od innych w codziennej samoobsłudze, pozbawionym przez swój stan odpowiedzialności za siebie i życie? Jak taki aktor jest samodzielny w teatrze?

Może pisać o człowieku pozbawianym od urodzenia poczucia godności osobistej, opierającej się przecież na takich cnotach jak odwaga, męstwo, prawość, dotrzymywanie słowa. A może pisać o godności opierającej się czasem na czymś innym – poważaniu wśród ludzi czy umiejętności obrony wartości swojej, ludzkiej przed umniejszaniem. Człowiek z niepełnosprawnością intelektualną, w tym i jego ciało, nie posiada umiejętności, jakimi dysponuje pełnosprawny aktor teatru. Nie umie żyć w zespole i współpracować z partnerem na scenie, a kiedy upadnie mu rekwizyt lub wplącze się w kostium, nie wie, jak to ograć. Nie ma głosu, którym zmusić mógłby widzów do uwagi. Często niezrozumiale bełkoce lub wcale nie mówi. Często nie potrafi czytać. Gubi plan gry, bo nie zapamiętał, co ma robić, a improwizacja to dla niego abstrakcja. Brak wiedzy i doświadczenia czyni go wolnym od przeintelektualizowania czy w ogóle intelektualnego podejścia do roli. Wynika to z jego osobowości i stanu, który tę osobowość kształtuje. Można nim kierować w każdej przestrzeni scenicznej,

przebierać, rozbierać, przestawiać. Jest ufny i nie szuka autorytetów, każdy może być autorytetem, jeśli się w jakikolwiek sposób postara. Można też nauczyć go paru trików teatralnych, które powtórzy w kolejnych rolach, „fiksując” swoją pozycję na scenie reakcją widzów.

Uprawianie każdej ze sztuk ma swoje zalety i wady. Człowiek, który nie ma doświadczenia aktorskiego, warsztatu aktorskiego – nie skończył żadnej szkoły aktorskiej, a szkoła specjalna nie nauczyła go pracy nad sobą i mierzenia się z lękami, kompleksami, słabościami – nie potrafi obliczyć swojej obecności na scenie, jak też zysków i strat wyniesionych z teatru. Arytmetyka ta nie uwzględnia również faktu, że człowiek z niepełnosprawnością intelektualną często nie ma woli bycia aktorem. Do teatru został przyprowadzony przez swoich opiekunów, którzy ocenili efekty, intensywność i walor zajęć oferowanych w takim miejscu, a – przy braku innej, atrakcyjnej oferty zajęć dla dorosłych ludzi niepełnosprawnych – zdecydowali o jego losie. Zdecydowali tym samym o jego wyjściu na scenę. I o wszystkim „potem”, kiedy będzie już wiedział, kim jest i jak przeliczać ma swoje życie – wbrew reżyserowi i jego obrachunkom, wbrew woli rodziców i całego świata.

Pokutuje przekonanie, że aktor dzisiejszego teatru, dobry aktor musi spełnić jeden warunek, którym jest inteligencja. On, aktor niepełnosprawny intelektualnie jej nie ma. Ilościowe przeliczenie i zapisanie w opinii (psychologicznej) wyniesionej sprzed teatralnego czasu było degradującym życie faktem już od momentu jej wystawienia⁹. Opinia, na tamten czas wydana,

nie uwzględniała jedynie tej specyficznej inteligencji na tle owego tajemniczego zmysłu, za pomocą którego odkrył, że umie wcielać się w daną indywidualność i dokonuje odkrycia w sobie – staje się osobą, którą zagrać mu przyszło po to, by choć przez chwilę przestać być sobą samym. I może o tym powinno się snuć rozważania w opowieściach o człowieku i aktorze.

Dla osoby z niepełnosprawnością ważne jest, by choć na moment stać się kimś innym. Liczą się dla niej podstawowe sprawy, jak dowiedzenie się, czy w czasie pierwszego występu w teatrze kostium był dobrze dopasowany i czy publiczność biła wielkie brawa, kiedy konferansjer wymienił imię i nazwisko aktora. Jego imię i nazwisko. Z tą wyniesioną ze sceny odwagą bycia innym, lepszym, mądrzejszym, ładniejszym, sprawniejszym spróbuje pójść w świat pozateatralny, gdzie odegra siebie dopiero co doświadczonego i poznanego na scenie. Odegra siebie na dwóch scenach – scenie teatru i scenie życia, na których występuje od momentu zasmakowania podziwu i zainteresowania drugiego człowieka.

Jeden z aktorów Teatroterapii tak ocenił zysk bycia w teatrze: „kiedyś na osiedlu śmiali się ze mnie i przezywali głupim, idiotą. Koledzy nie bawili się ze mną. Teraz, kiedy zobaczyli mnie w telewizji – kłaniają mi się i chwalą, że zmieniłem się na lepsze”¹⁰. Nie od razu zrozumiałam, że on wiedział zawsze o swojej inności i wstydził się jej. Bolała go ta odmienność i przezwiska. Proces budzenia krytycyzmu dorastania do akceptacji swojego stanu „mniejszej mądrości”¹¹ był długi, wielokrotnie odraczany i wycofywany,

9 Człowieka „oblicza” się w liczbach na podstawie testu inteligencji Wechslera-Bellevue’a i pomimo całego dorobku dotychczasowej wiedzy psychologicznej IQ „wyliczone” tym testem degraduje osobę i kwalifikuje ją do instytucji zajmujących się „problemem”, a nie człowiekiem z problemem.

10 Wywiad z Andrzejem Rumińskim do sprawozdania z działalności WTZ za 2005 r., materiały własne Fundacji.

11 Ibidem.

ponieważ nie chciał wiedzieć, że „jest głupszy od innych”¹².

Odkrycia i problemy

Żyjąc we wspólnocie teatralnej dokonałam wielu odkryć. Jednym z najważniejszych jest to, że ludzie niepełnosprawni wstydzą się swojego stanu. Posłużę się przykładem prawdziwego pijaka, który pije codziennie i nie może przestać. Stara się ukryć to brzemię przed otoczeniem. Jest porządnie ubrany i usiłuje sprawiać wrażenie trzeźwego i opanowanego. Zdradza go dopiero jakaś przypadkowa wypowiedź, nagłe, nieoczekiwane i nieuzasadnione zdenerwowanie, głupi uczynek wbrew czemuś lub komuś. Jest skompromitowany. Podobnie się ma z ludźmi niepełnosprawnymi intelektualnie, których nazwailiśmy aktorami. Po paru występach na scenie, kiedy udało się skryć za rolę teatralną swój stan niepełnosprawności, osiągnęli siłę, aby i w życiu codziennym to robić. Okazało się, że można „ograć” wstyd noszony w sobie od lat, wypierany boleśnie z psychiki¹³.

Jak się czuje aktor z niepełnosprawnością, gdy gra osławioną i zakazaną przez licznych cenzorów teatru kaczuszkę bądź muchomorka? Ostatnimi czasy pojawiły się przedstawienia, w których już nie przebrany za muchomorka, ale stylizowany i reżyserowany na „prawdziwego siebie” – opowiada i pokazuje, jaki jest w życiu i robi to na scenie, obnażając własne ego przy

wtórce oklasków podglądaczy z widowni, która ożywia się na jego widoczne – prawdopodobnie (a może nie?), spoza scenariusza zachowania, np. ziewanie, drapanie „nie w tę część ciała”, manifestowane oznaki znudzenia itp. Jeżeli „coś” powie, a publiczność tego nie zrozumie, bo mówi mając genetyczną wadę wymowy – reżyser wie, że tak ma być. Publiczność rechocze: głupek gra głupka... Został wyreżyserowany i „wypuszczony” do – i dla – widza. Jego przyznanie się na scenie do braku podstawowego narzędzia w teatrze, czyli intelektu, obnaża i obraża go niemiłosiernie. Dlaczego musi to robić? Odpowiedź jest prosta. Zaufał reżyserowi w nadziei na nowe życie, lepsze od dotychczasowego. Współczesny *freak*?

O aktorze widzowie wiedzą bardzo mało, traktują go powierzchownie i zazwyczaj nie odbierają personalnie, ale jako część spektaklu wywodzącego się ze środowiska osób niepełnosprawnych. W programach imprez okolicznościowych, w czasie których prezentowane są spektakle, aktorzy są bezimienni albo przypisani do organizatora. Teatrotterapia Lubelska przyjęła odmienny styl i praktykuje go, manifestując inny obraz współczesnego człowieka z niepełnosprawnością intelektualną – aktora wspólnoty teatralnej – Teatru. Spektakle Teatrotterapii podejmują przez lata ważne problemy społeczne nurtujące także twórców sztuki współczesnej, a dotyczą one przede wszystkim – zmiany wizerunku osoby niepełnosprawnej w oczach i na oczach widza.

Misja

W misji Teatrotterapii zawarty jest kult piękna jako siły przenikającej wszystkie sfery życia osób z niepełnosprawnością intelektualną: piękna jako dobra, do którego mają dostęp i rozumianego jako zobowiązanie człowieka z niepełnosprawnością wobec siebie. Wykształcenie w osobie aktora postawy estetycznej wobec

¹² Ibidem.

¹³ Pierwszemu mojemu aktorowi, który wstydził się, że koledzy rozpoznają go w spektaklu i odkrywają, iż chodzi do cambridge (to nazwa szkoły specjalnej w Lublinie) w geście ludzkim nałożyłam maskę na twarz, aby zechciał wystąpić przed publicznością. Przez wiele lat rytuał nakładania maski na twarz aktora stanowił element gry o wolność Innego w teatrze. Mogę powiedzieć, że maska przejęła kontrolę nad złym samopoczuciem, złym doświadczeniem i złym losem człowieka z niepełnosprawnością intelektualną. Zakryła wszystko.

rzeczywistości jest też wykształceniem w nim umiejętności korzystania z dorobku współczesnej cywilizacji. Estetyzacja rzeczywistości znalazła swoją realizację w codziennej celebracji nowego życia, gdzie sztuka i życie przenikają się w dobrych proporcjach, niezwykłych dla niejednej osoby (nie)normalnej.

Zamiast dziwnej, źle ubranej osoby¹⁴ ludzie na widowni mają przed sobą aktora, człowieka z niepełnosprawnością, w pełni świadomego swojego stanu. Ma wiele do powiedzenia o sobie, swojej społecznej egzystencji, osobistych doznaniach i problemach dotyczących duszy i ciała. Fikcja i rzeczywistość przenikają się intensywnie w dobrze „skrojonym” spektaklu, a granice pomiędzy normalnością a odmiennością są tak ustawione, aby wrażenie sztuczności teatralnej nie zacierało manifestacji niepełnosprawności i uwalnianemu na oczach widza bólu istnienia¹⁵.

Powiew luksusu teatralnej sceny, fikcyjnego piękna wyraźnie przemieniają szpetotę i inność w treść przesłania ludzkiego zawartego w spektaklu i tym samym wprowadzają do teatru nową jakość: stają się czymś pomiędzy, transgresją człowieka i aktora, czego nie można utożsamiać tylko z odgrywaną postacią sceniczną. Aktorstwo, kiedy uprawia je człowiek z niepełnosprawnością intelektualną, to sztuka przeobrażania, a nie wyjawiania w roli teatralnej niepełnosprawności: zewnętrzne przeobrażenie za pomocą maski czy makijażu (pięknieje),

głosu (uczy się go wydobywać i mówić odważnie, świadomie), sposobu chodzenia i poruszania się (odważnie pokonuje każdą przestrzeń bez pomocy), przedstawiania siebie innego niż w rzeczywistości. Wchodząc w rolę tancerza¹⁶, staje się innym człowiekiem, a gdy z niej wychodzi jest odważniejszy, więcej wie i więcej może. Jest szczęśliwy, jego silniejsze i okazalsze ciało przestaje mu przeszkadzać, a i dusza mniej boli. Widz w teatrze obserwuje tego „przeobrażonego” i nie chce już pamiętać, jakim ten aktor był wcześniej. Aktor nie wyjawiał tego w swojej roli.

Cielesność i obecność osób niepełnosprawnych intelektualnie w różnych sytuacjach społecznych budzi zdecydowany sprzeciw przed ich seksualnością, codzienną współegzystencją, byciem z nimi w realnym życiu. Obecność człowieka niepełnosprawnego powoduje, iż poza odrazą widzowie czują również olbrzymią ciekawość – kiedyś zaspokajaną w cyrkach¹⁷, widowiskach ulicznych czy podczas publicznych egzekucji, a obecnie w Internecie, rzadziej w telewizji oraz nadal popularnych *freak shows* i cyrku. Człowiek lubi oglądać skrajne stany, w równej mierze te emocjonalne, co fizyczne. Widz osiąga w ten sposób *katharsis* w klasycznym rozumieniu tego terminu.

W teatrze odmienności, inność, a zatem ciała i dusze szczególnie nacechowane, zyskują status znaku estetycznego. Inność na scenie ma potencjał semantyczny. Samo postawienie na scenie kogoś, kto nie pasuje do całości kompozycji wywołuje niepokój, dąży do energetycznego konfliktu, a w konsekwencji do zerwania iluzji bądź pokonania Innego. W widzu rodzi się

14 W latach 80. i 90. ubiegłego stulecia charakterystyczny ubiór człowieka z niepełnosprawnością intelektualną składał się z wygodnych i tanich dresów z lampasem, czapeczki z daszkiem – z reklamą firmy rozdającej te czapki przy jakiejś okazji i koszulki z innego kompletu darowanych reklamówek. Teatroterapia specjalizowała się w pokazach mody, które organizowała w różnych miastach Polski, tworząc mocne przesłanie, że osoby z niepełnosprawnością muszą się myć i wyglądać normalnie – jak ich rówieśnicy i jak moda nakazuje.

15 M.in. w spektaklu *Świat nie wierzy łzom*, 1995 czy *Isadora. Opowieść o kobiecie*, 2004.

16 M.in. jak w spektaklu *M-jak*, 1998; *Moje country*, 2003; *Isadora. Opowieść o kobiecie*, 2004; *Malowany ptak*, 2010.

17 Dobrym przykładem jest niezależny film krótkometrażowy z 2009 r. *Cyrk motyli*. Film opowiada o człowieku bez kończyn, który podróżuje z cyrkiem, by poprawić swój los.

refleksja, często niepozbowiona wartościowania przedstawionych mu znaków: dlatego i – po to – stopień epatowania odmiennością postaci zależy tylko od świadomych zabiegów reżysera. Twórcy poszukują odświeżenia, niebanalnych tematów, nowego języka, także na własną rękę. Michał Borczuch zrobił w Bydgoszczy *Fausta* z niewidomymi. Radosław Rychcik do *Balladyny* w Rzeszowie, dziejącej się po pierwszej wojnie światowej, zaprosił niepełnosprawnych ruchowo, a Jan Klata do roli dzieci we *Wrogu ludu* zaangażował parę z zespołem Downa¹⁸.

W 2002 roku Teatroterapia uczestniczyła ze spektaklem *Dell'arte* w Espelkamp, w święcie teatralnym i obradach Europejskiego Okrągłego Stołu. Motywem przewodnim rozmów w Niemczech była obecność ludzi niepełnosprawnych w teatrze i problem dyskryminacji we współczesnej sztuce teatru. Przykładem stała się kopenhaska inscenizacja *Hamleta*, która nie doszła do skutku, ponieważ reżyser **Stefan Bachman** w roli Ofelii postanowił obsadzić aktorkę z zespołem Downa. Zespół Denmark's Royal Theater i opinia publiczna nie pozwolili na realizację przedstawienia, oskarżając Bachmana, że chce wykorzystać osobę, która nie może za siebie w pełni decydować.

W 2004 roku, w odpowiedzi na wydarzenie duńskie, Krzysztof Babicki podjął swoje osobiste i artystyczne wyzwanie. W spektaklu *Hamlet* wprowadził do inscenizacji chór jedenastu aktorów, członków Teatroterapii Lubelskiej. Nazwał ich „pośrednikami pomiędzy dwiema przestrzeniami teatralnymi”¹⁹ i „lustrem, w którym przeglądają się bohaterowie Hamleta i widzowie”²⁰.

18 A. Kyzioł, *Reżyser poszukiwany*, „Polityka” 2015 nr 47(3036), s. 82.

19 Zob. wywiad z Krzysztofem Babickim *Dlaczego Hamlet*, [w]: M. Pietrusza-Budzyńska, *Być albo nie być*, Lublin 2006.

20 Ibidem.

Jego zamysłem było stworzenie zwierciadła dla rzeczywistości obnażonej przez Szekspira. Zastanawiał się, jak na realia, w których kreowane są nowe prawa służące osiągnięciu pewnych korzyści, patrzą osoby czyste, zupełnie wolne od tego rodzaju dążeń, chęci, pożądań. *Znalazłem takich ludzi – mówi Babicki. – Od dziesięciu lat w teatrze pracuje dwudziestopięciosobowa grupa skazanych na banicję społeczną z powodu upośledzenia umysłowego. Ludzie ci, często traktowani protekcyjnie i nazywani bardzo nieelegancko „ludźmi sprawnymi inaczej” czy „niepełnosprawnymi”, żyją wśród nas i pozwalają nam czuć się lepszymi, mądrzejszymi, normalnymi. Przez to są świadkami naszego zadufania*²¹.

Reżyser chciał, aby świat Hamleta i Klaudiusza przejrzał się w oczach osób z zupełnie innej strefy wrażliwości, żyjących w innym tempie. Odrębność ludzi pełniących w sztuce rolę lustra jest podkreślona środkami wyrazu, którymi się posługują. Obserwują destruktywny wpływ zdrady i przeświadczenia o konieczności zemsty. Ale tego nie komentują, w przeciwieństwie do pozostałych bohaterów dramatu, którzy działają, robią uwagi, wygłaszają monologi. Oni na to patrzą i nie mają słów, żeby wyrazić swoje rozterki. Milczą i to jest najlepszy wyraz tego, co dzieje się w środku. Z formalnego punktu widzenia byli tylko tłem, w dodatku nieprzewidzianym przez autora tragedii, lecz ich obecność wywołała silne napięcie pomiędzy postawami protagonistów a chórem. „Inność” i posągowość aktorów Teatroterapii spowodowała, że odebrani zostali jako zbiorowe uosobienie czystości moralnej, niczym grecki chór, który osądza. Ich milczenie spotęgowało efekt, wzbudzając w odbiorcach chęć buntu i głęboki sprzeciw wobec zastanej sytuacji.

21 Ibidem.

Choreograf Jacek Tomasik, autorytet dla wielu aktorów i reżyserów, szukał argumentu, którym miał przekonać samego siebie o możliwości postawienia tych „innych” aktorów przed widzem, chciał zbudować ich role tylko środkami teatralnymi tak, aby uczestnictwo ludzi z niepełnosprawnością intelektualną w teatrze musiało być Teatrem. Po wielu konsultacjach znalazł sposób, aby mogli stanąć na scenie z całą swoją bezbronnością, którą czytał w ich ciałach²². Stała się ona walorem, przez co stworzyli swoją obecnością w spektaklu pewien nowy porządek wewnętrzny, nową przestrzeń. Stali się uczestnikami teatralnego zdarzenia. Zrealizowali swój teatralny cel. Ich trwanie w geście i bezruchu

miało niespotykane wielkie ładunek emocjonalny i wielką siłę wyrazu²³.

Opisywane doświadczenie jawi się w kategoriach spełniania ważnej funkcji teatru, czyli skupienia się na człowieku w jego dramacie istnienia. Pokazuje, jak wielką siłę ma teatr, który przemienił biorących w nim udział ludzi niepełnosprawnych w aktorów, a więc realizatorów siebie samych, ukazał, że mogą być sprawcami intencji budowanych i rozwijanych w trakcie pracy artystycznej z reżyserem i całym zespołem teatralnym. Przeistoczyli, dzięki teatrowi i w teatrze, siebie i swój los. Udowodnili w przestrzeni teatru sobie i innym, że złe doświadczenie losu osoby niepełnosprawnej można zamienić na doświadczenie losu, który staje się wartością samą w sobie²⁴.

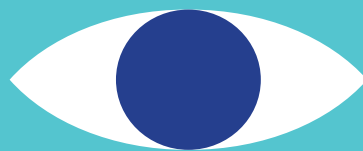
Słynny wiersz o aktorach z *Hamleta*, będący mottem albumu wydanego przez Teatr im. Juliusza Osterwy z okazji 120. rocznicy jego powstania, niech posłuży za komentarz do tego, co wydarzyło się w labiryncie Teatru w Lublinie, do którego wszedł Inny Aktor:

22 Przed podjęciem pracy nad *Hamletem* był z aktorami Teatrotterapii na obozie letnim w Kazimierzu. Był to swoisty egzamin umiejętności i warsztatu aktorskiego dla całego zespołu. Kiedy stanęli przed reżyserem, potwierdził on fakt posiadania przez nich możliwości aktorskich. Zachwyciła go też łatwość współpracy i partnerowania na każdym etapie tworzenia spektaklu. Jacek Król, aktor kreujący rolę Hamleta, określał ich jako fantastycznie fiksujących partnerów, którzy wiernie potrafili powtarzać sytuacje sceniczne. Andrzej Redosz, asystent reżysera i aktor, nazwał ich pełnymi profesjonalistami w kreowaniu roli. W wypowiedzi „O zmianie” Edwarda Ciechońskiego – elektryka, zawarta jest idea pracy z aktorem niepełnosprawnym. Opowiedział o współpracy, która rozpoczęła się 10 lat temu, gdy grali pierwszy swój spektakl *Świat nie wierzy łzom*. Ludzie grający w tym spektaklu, i sam spektakl wywarli na nim wielkie wrażenie: *Nie bywałem nigdy w takim otoczeniu i nie byli to zawodowi aktorzy. W mojej pracy działałem konkretnie i szybko. A tu musieliśmy powtarzać wielokrotnie wszystkie sceny i szukać takiego oświetlenia, żeby nie wyglądali nieszczęśliwie i dramatycznie czy biednie na scenie, bo każdy sposób, który do tej pory znałem – nie zdawał egzaminu. Widocznie stawali się ich ułomności i niepełnosprawność. Mieli jednak wolę działania. To mi zaimponowało. Rozbudzili całą moją wiedzę o oświetleniu teatralnym i czułem, że razem z nimi tworzę spektakl. Razem z nimi przeżywałem potem aplauz publiczności jeszcze parę razy, jeżdżąc z nimi do Berlina, do Bydgoszczy czy też kiedy występowali w naszym Teatrze. W *Hamlecie* oświetlenie scen z aktorami Teatrotterapii było łatwiejsze, bo – jak wyznał: *potrafią świetnie już współpracować z ekipą techniczną, rozumieją polecenia i je realizują. Poświęciłem mimo to więcej uwagi, żeby doświetlić zmianę na lepsze w każdym człowieku, którego znam i którą zauważyłem z satysfakcją.**

23 Ibidem: Monika Domejko, aktorka, jest przekonana o zrozumieniu i wrażliwości w przeżywaniu treści sztuki przez niepełnosprawnych partnerów, których siła i chęć do pracy w czasie wielokrotnych prób budziły szacunek. Mówi: *Grałam z nimi pierwszą, ważną scenę po otwarciu kurtyny: kiedy oczekuję Hamleta i prowadzę lekcję śpiewu. Przejrzałam się w ich oczach – wiedziałam, że publiczność zrobiła to samo.*

24 Z grupy 25 osób wywodzących się z Teatrotterapii zostało WYRÓŻNIONYCH/WYBRANYCH jedenaście najbardziej charakterystycznych, NAZNACZONYCH widoczną niepełnosprawnością postaci, których stan mógł bardzo ograniczyć ich poruszanie się w trudnych warunkach scenografii stworzonej do spektaklu: scena zbudowana została pod kątem sześćdziesięciu stopni, a wejście na szczyt tej góry – przez LABIRYNT wysokich schodów – odbywało się w czasie trwania spektaklu, w absolutnej ciemności i wymaganej absolutnej ciszy. Aktorzy wzięci z Teatrotterapii „przewalczyli” swoje ograniczenia i przestrzeń teatru.

Śmieszni? – Nieprawda. Oni tylko mają
pokazać, pokazują w sztuce, którą grają,
ludzkie przywary i ludzką niewolę,
i niedołęstwo myśli, i ułomność;
przyjmują na się maski, strój i dołę
żywą, a sądzi ich wasza przytomność.
Co w nich jest samych wad i duszy bole,
i skazy – jaką pycha – jaką skromność,
jaką obłudą – jaką wzdarga, zazdrość, cnota,
jaką nienawiść – niechęć i ochota,
to pokazują i z tego się myją
po skończonym spektaklu, gdy teatr skończony.
Co w nich udane, tym w teatrze żyją,
I duch ich z rudy tej jest – oczyszczony.
To nie są błazny – chociaż błaznów miano,
oklaskiem darząc, w oczy im rzucano –
lecz ludzie – których na to powołano,
by biorąc na się maskę i udanie,
mówili prawdy wiecznej przykazanie.
Na co stać kogo, tajemnic tych sięga;
Wieczna w tym siła, groza i potęga²⁵.



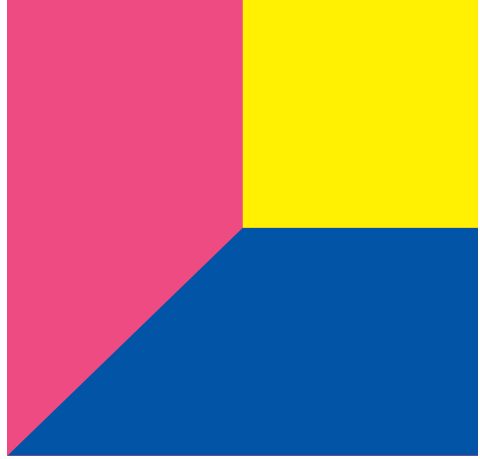
25 Cyt. za: Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, Lublin 2006.



Wiktoria Siedlecka-Dorosz w czasie prelekcji
na konferencji

Wiktoria Siedlecka-Dorosz

Teatrolożka i arteterapeutka. Absolwentka Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie. Odbiła arteterapeutyczny staż kliniczny w Mazowieckim Specjalistycznym Centrum Zdrowia im. prof. J. Mazurkiewicza w Pruszkowie. Od ponad dwudziestu lat działa na polu sztuki, terapii i edukacji. Pracowała w dziale Pedagogiki Teatru Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, była dyrektorką szkoły Korczak. Szkoła Montessori, obecnie jest kierowniczką Działu Edukacji i Budowania Społeczności w Centrum Sztuki Włączającej / Teatr 21. Prowadzi zajęcia ze studentami arteterapii na Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie.



TEATR 21

Centrum Sztuki Włączającej/Teatr 21 oznacza znacznie więcej niż działalność zespołu teatralnego Teatr 21. Na wstępie nakreślę szerszy kontekst oblicza tej instytucji, ale w artykule skupię się na produkcjach i metodzie pracy Teatru 21, który z wielu powodów zasługuje na szczegółową analizę.

Teatr 21 to zespół, w którym aktorami są głównie osoby z zespołem Downa i w spektrum autyzmu. W ciągu osiemnastu lat ich działalności powstało kilkadziesiąt spektakli prezentowanych w teatrach i instytucjach w całej Polsce. Grupa występowała na festiwalach krajowych (m.in. we Wrocławiu, Poznaniu, Gdańsku, Krakowie) i zagranicznych (Praga, Berlin, Helsinki, Freiburg). W 2019 roku spektakl *Rewolucja, której nie było* został nagrodzony na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Boska Komedia” w Krakowie. Oprócz działalności artystycznej

Teatr 21 zajmuje się również edukacją, pedagogiką teatru, działalnością wydawniczą, organizuje konferencje, wykłady i pracuje w międzynarodowych sieciach. W 2021 roku Teatr 21 został nagrodzony Paszportem POLITYKI w kategorii Teatr.

Obecnie Teatr 21 jest częścią projektu Centrum Sztuki Włączającej, które jest pierwszym w Warszawie miejscem w całości przeznaczonym dla artystów z niepełnosprawnościami

Od 2020 roku Centrum ma status Społecznej Instytucji Kultury miasta stołecznego Warszawy. Jego głównym zadaniem jest włączanie w pole sztuki, kultury i nauki różnorodnych grup społecznych. Odbývają się tu m.in. spektakle teatralne, spotkania z artystami, warsztaty i zajęcia dla dzieci, młodzieży, kobiet, rodzin i osób starszych, wykłady z zakresu studiów

o niepełnosprawności oraz o szeroko pojętej sztuce osób z niepełnosprawnościami, wystawy artystów sztuk wizualnych. Sama przestrzeń, jak i wszystkie wydarzenia są dostosowane do potrzeb osób z różnymi niepełnosprawnościami. Centrum Sztuki Włączającej jest oczywiście stałą siedzibą Teatru 21.

Próby odbywają się niezmiennie od osiemnastu lat dwa razy w tygodniu. Ten schemat spotkań jest stały bez względu na decyzje dotyczące finansowania instytucji.

Wszystko zaczęło się w 2005 roku na warszawskim Mokotowie, w Szkole Specjalnej „Dać Szansę”. Justyna Sobczyk ukończyła właśnie pedagogikę teatru w Universität der Künste w Berlinie. Tam poznała m.in. pracę berlińskiego teatru RambaZamba, który już wtedy zatrudniał aktorów z niepełnosprawnością intelektualną i był sceną repertuarową. Sobczyk wróciła do Warszawy ze sprecyzowaną wizją swojej pracy, chciała tworzyć teatr z dorosłymi osobami z niepełnosprawnością intelektualną. Teatr profesjonalny, bez aspektów terapeutycznych czy mających na celu szeroko rozumiane wsparcie. Uczestnicy Warsztatów Terapii Zajęciowej, a także instytucje działające w tym obszarze nie były na taką inicjatywę gotowe, nie wierzyły w jej powodzenie. Z uwagi na swoją misję nie były też zainteresowane włączeniem się w taką pracę. Dlatego Justyna Sobczyk pojawiła się w jednej ze szkół, w której mogła spotkać uczniów i uczennice zainteresowane pracą teatralną. Była gotowa towarzyszyć im w dorastaniu życiowym i artystycznym. Po latach prób w sali gimnastycznej i kilku szkolnych przedstawieniach, w tym także obowiązkowych Jasełkach, przyszedł moment przełomowy – Teatr 21 zagrał swoją *Alicję w krainie czarów* na deskach Teatru Dramatycznego w Warszawie. I okazało się, że aktorki i aktorzy – rozpoznając różnice w jakości pracy – zakomunikowali, że już nie

chcą grać w szkole, że chcą pracować w Teatrze. Był rok 2008.

Dziesięć lat później, 18 kwietnia 2018 roku, grupa osób z niepełnosprawnościami oraz ich rodzice i opiekunowie rozpoczęli strajk w polskim Sejmie. Spędzili w tym gmachu czterdzieści dni. Protest był konsekwencją dramatycznej sytuacji osób z niepełnosprawnościami i ich rodzin w Polsce. Protest został zawieszony i – niestety – niewiele zmienił.

Materiały dokumentujące te wydarzenia trafiły do Centrum Sztuki Włączającej/Teatru 21. Na ich podstawie powstał spektakl *Rewolucja, której nie było*. Aktorki i aktorzy sformułowali w nim własne postulaty, które w spektaklu wygłasza aktorka Aleksandra Skotarek. Ze sceny mówi zdecydowanie:

Jestem zła! Chciałabym przedstawić nasze postulaty:

*prawo do wolności i twórczości artystycznej,
prawo do wspólnoty teatralnej,
prawo do prywatności,
prawo do informacji publicznej,
prawo do pracy,
prawo do obowiązków,
prawo do głosu,
prawo do samodzielności,
prawo do ochrony zdrowia,
prawo do szacunku,
prawo do zaufania,
prawo do obrony i ochrony osobistej,
prawo do życia.*

Za *Rewolucję, której nie było* Justyna Sobczyk oraz Teatr 21 otrzymali Paszport POLITYKI 2020 w kategorii Teatr.

Teatr 21 wypracował metody pracy, opierając swoje działania na inkluzywności

i podmiotowości. Jego praca jest głęboko zakorzeniona w krytycznej refleksji nad różnymi modelami postrzegania niepełnosprawności oraz w nurcie *disability studies* (studiów o niepełnosprawności). Teatr ten bada i podważa tradycyjne sposoby reprezentacji. Od dwudziestu lat stwarza i poszerza obszar aktywności i dostrzegalności osób artystycznych, pole widzialności osób artystycznych z niepełnosprawnościami, neuroróżnorodnych, których głos przez dziesiątki lat był nieobecny na scenie. Dzięki nim powstał dobry teatr, którego jakość i profesjonalizm budowany jest na potencjale i zaangażowaniu osób aktorskich o różnych stopniach sprawności fizycznej i intelektualnej.

W Teatrze 21 proces tworzenia spektaklu rozpoczyna się zazwyczaj od tematu, który jest ważny, żywy w zespole (miłość, pieniądze, niezależne życie). Może to być również temat, który przychodzi z zewnątrz (protesty Osób z Niepełnosprawnościami). Czasem inspiracją jest literatura, ale nawet wtedy punktem wyjścia nie jest tekst.

W improwizacjach słownych i ruchowych najważniejszy jest temat, który staje się osią przedstawienia. Aktorzy rozwijają swoje postaci i sceny, sięgając do własnych doświadczeń, skojarzeń i wyobraźni. Osobą, która najczęściej tworzy linię dramaturgiczną spektakli Teatru 21 jest Justyna Lipko-Konieczna, która zapisuje to, co osoby aktorskie wypracowują w trakcie prób i wraz z reżyserką, sukcesywnie, tydzień po tygodniu, tworzy tekst dramatyczny, który staje się tkanką spektaklu. W znacznej mierze są to kwestie zaproponowane przez osoby aktorskie, dzięki czemu przedstawienia T21 są głęboko osobiste i autentyczne. To tworzenie organicznej struktury spektaklu, w którym każdy głos jest uwzględniony. Można powiedzieć, że jest to demokratyczny proces twórczy – każdy uczestnik ma możliwość

wyrażenia swojego punktu widzenia, co kształtuje finalną formę przedstawienia.

Ciało i kondycja osób aktorskich stają się poniekąd tematem widowisk. Jest to grupa, która razem dorastała, osiągnęła dojrzałość i razem powoli się starzeje. Teatr 21 uwidocznił już wiele konkretnych kondycji ludzkich, zmiennych i pełnych indywidualnych znaczeń. Ciało samo w sobie staje się tu językiem, który przekazuje treści zarówno werbalnie, jak i pozawerbalnie.

Teatr 21 podkreśla rolę podmiotowości każdej z osób go tworzących – nie tylko w kontekście wkładu artystycznego, ale również poprzez rozumienie pracy jako wartościowej i wynagradzanej. Dziesięć lat temu aktorki i aktorzy zaczęli otrzymywać gażę za stworzenie roli i każdorazowe jej wykonanie. Fundacja robi wszystko, by ich stawki nie odbiegały nadmiernie od obowiązujących na rynku mainstreamowym, a tworząc spektakle w koprodukcjach (m.in. Teatr Nowy, TR Warszawa, Teatr Powszechny, Teatr Komedii) stara się zapewnić takie same warunki pracy i zatrudnienia dla całej obsady.

Obecnie grupę aktorską prowadzą dwie reżyserki – twórczyni teatru Justyna Sobczyk oraz Justyna Wielgus, która od kilku lat kreuje własne spektakle. Ciekawe byłoby przeanalizowanie spektakli Teatru 21, które powstały po 2019 roku w swoistym dwugłosie reżyserskim. To ostatnie pięciolecie zaowocowało niejako dwoma odrębnymi nurtami, ponieważ każda z reżyserek sięga po inne tematy. W jakimś sensie obie się radykalizują, sięgając po różne jakości teatralne. To już jednak temat na odrębny tekst.

Na koniec warto przywołać trzy modele niepełnosprawności, które dotychczas opisano w ramach studiów o niepełnosprawności.

Model medyczny, w którym niepełnosprawność jest postrzegana przede wszystkim jako defekt lub choroba wymagająca naprawy. To podejście zakłada, że problem tkwi w jednostce, którą należy „uleczyć” lub „przystosować” do normatywnego społeczeństwa.

Model charytatywny natomiast bazuje na idei, że osoby z niepełnosprawnością są obiektami współczucia i pomocy, co często prowadzi do paternalizmu. W tym modelu niepełnosprawność jest traktowana jako tragedia, a osoba z niepełnosprawnością jako ktoś wymagający stałego wsparcia.

Model społeczny koncentruje się na strukturach społecznych, które ograniczają osoby z niepełnosprawnościami, uznając, że to społeczeństwo, a nie niepełnosprawność sama w sobie, tworzy bariery. Akcentuje prawo do samostanowienia i równości.

Blisko dwadzieścia lat pracy teatralnej zespołu Teatru 21 oraz działalność edukacyjną, popularyzatorską i wydawniczą Fundacji 21 wniosła trudny do przecenienia wkład w budowanie prawdziwie różnorodnego społeczeństwa polskiego. Wierzę, że ten wysiłek nie zostanie zaprzeczony, a coraz głośniejszy i częściej podejmowany temat głębokiej, autentycznej inkluzji społecznej doprowadzi nas do równych praw na scenie, na ulicy, w edukacji (także artystycznej) oraz na rynku pracy.



PODLASKI
INSTYTUT
KULTURY



III KONFERENCJA
RUCHU TEATRÓW AMATORSKICH
EDUKACJA, INSPIRACJA, PRAKTYKA, DOSTĘPNOŚĆ



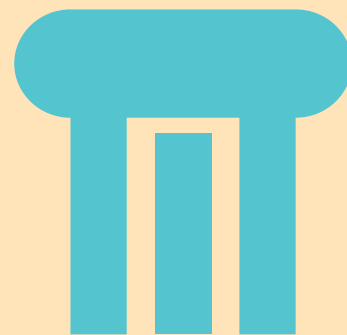
III KONFERENCJA RUCHU TEATRÓW AMATORSKICH, fot. PIK



Dorota Baranowska podczas prelekcji na konferencji

Dorota Baranowska

Tancerka w niezależnych produkcjach teatru tańca, choreografka, pedagog tańca współczesnego i kontakt improwizacji. W latach 2006–2013 wykreowała role do spektakli Grupy Przejściowej i Teatru KoleGtyw. Członkini Podlaskiego Stowarzyszenia Tańca. Stypendystka programu „Młodzi Twórcy” miasta Białystok oraz Marszałka Województwa Podlaskiego. Współpracuje ze Stowarzyszeniem Pomocy Nieśłyszącym „MIG-iem” oraz Fundacją Szansa dla Niewidomych. W ramach choreografii społecznej zrealizowała projekty z osobami z niepełnosprawnością sensoryczną: „U-Czucia” (2022), „Wszystkie inne zmysły” (2022), „Instynkty” (2021). W 2001 r. nagrodzona za pracę społeczną: Wolontariat Roku. Laureatka nagrody Idol Środowiska w 2022 roku.



KOMUNIKACJA POPRZECZ DOTYK – TANIEC INTUICYJNY Z OSOBAMI Z NIEPEŁNOSPRAWNOŚCIĄ. DZIAŁANIA PROJEKTOWE.

Zaangażowany, włączający, autentyczny, intuicyjny – ruch, relacja, spotkanie to zakres moich działań i zarazem poszukiwań praktyk komunikacyjnych w ruchu podczas pracy z tancerzami. Zmysł dotyku jako środek fizycznej komunikacji jest punktem wyjścia do pracy przy projektach, do których zapraszam ludzi z różnymi ograniczeniami.

Od ponad trzech lat jestem zaangażowana w proces pracy z ludźmi o alternatywnej sensoryce i motoryce ruchu. W tym czasie zrealizowałam pięć projektów interdyscyplinarnych o charakterze choreografii inkluzywnej w różnych grupach wiekowych, dla osób z różnymi rodzajami i stopniami ograniczeń. Projekty, które opracowałam i realizowałam mają charakter krótkoterminowy (zazwyczaj obejmują 20-30 godzin warsztatowych, łącznie z przygotowaniem pokazu) i zakładają realizację cyklu warsztatów w zakresie

tańca: partnerowań i improwizowanego ruchu oraz pokaz artystyczny w przestrzeni teatralnej z cyklu choreografii społecznej.

Clou moich zajęć stanowi idea łączenia grupy docelowej, z którą mam pracować oraz tancerzy, którzy poniekąd współprowadzą ze mną warsztat. Dzięki tym działaniom osoba niepełnosprawna zawsze ma obok siebie partnera, co sprawia, że praca podczas warsztatu jest bardziej efektywna. Jesteśmy w nieustannym procesie twórczym, ale nie ograniczamy się do jednego partnera, z którym pracujemy podczas warsztatu. Dużą uwagę przywiązuję do wymienności i różnorodności zarówno w zakresie partnerowań, jak i kreacji ruchu.

Ideą moich działań jest, po pierwsze, nawiązanie relacji, dialogu między normatywnymi tancerzami oraz uczestnikami warsztatów

z ograniczeniami, a po drugie, uruchomienie jak największego potencjału ciała zarówno u osób niepełnosprawnych, jak i tancerzy. Pozwala to stworzyć przyjazną przestrzeń do szukania potencjału swojego ciała i wyrazu artystycznego.

Nie mam przygotowania i narzędzi terapeutycznych do pracy z osobami niepełnosprawnymi. Prowadząc warsztaty, dzielę się jedynie własnymi umiejętnościami z zakresu techniki tańca współczesnego i kontakt improwizacji oraz budowania wypowiedzi scenicznej. Jestem pedagogiem tańca współczesnego, a technika kontakt improwizacji towarzyszy mi od dawna. Przez wiele lat obserwowałam i analizowałam jej potencjał, widziałam, jak pozwala wyzwolić emocje i usunąć blokady, które nieświadomie tworzymy w naszych ciałach. Przekonałam się, że technikę tę można stosować nie tylko jako narzędzie do kreacji postaci scenicznych bez względu na nasz wiek, doświadczenia, predyspozycje i ograniczenia. Jest bardzo otwierająca i świetnie sprawdza się w pracy z ludźmi o alternatywnej sensoryce i motoryce ruchu.

Komunikacja poprzez dotyk to głębokie doświadczenie. Podczas pracy z ludźmi, którzy nie widzą, nie słyszą lub poruszają się na wózku inwalidzkim, orientacja zmysłów jest głównym tematem moich praktyk ruchowych. Skóra jest głównym punktem kontaktu, informacji, jest rodzajem komunikacji – dialogu – słuchania siebie nawzajem i zabawy. Poprzez dotyk i wspólne wyczucie, poprzez energię, jaką daje ruch, motywacje i intencje, stwarzam przestrzeń do nawiązywania relacji. W trakcie warsztatów świadomie wrzucam uczestników na głęboką wodę, automatycznie przechodząc do dotyku. Dynamicznie przeprowadzam ich przez proces przejścia do płynnego podążania za poruszającym się punktem kontaktu z partnerem. Te doświadczenia mówią wiele o nas samych, pozwalają przekonać się na ile sobie pozwalam w pierwszym

kontakcie, a na ile nie. W relacji zarówno tancerzy, jak i uczestników warsztatów widać, jacy jesteśmy w ruchu, jaka relacja się tworzy – jakbyśmy się poznawali. Podczas warsztatów poszukujemy, nie racjonalizujemy, intuicyjnie wchodzimy w proces tworzenia i kreowania ruchu. W relacji z partnerem odkrywamy swobodę i spontaniczność oraz uczymy się gotowości na nieustające zmiany. Kluczem do sukcesu jest szczerłość wobec samego siebie, autentyczność, spontaniczność i prostota. Poszukujemy ruchu niewymuszonego, zgodnego z naszymi wewnętrznymi wskazówkami. Bardzo istotna i mająca ogromne znaczenie na moich warsztatach jest nieoceniana, pozbawiona interpretacji, empatyczna postawa partnera, stwarzanie przestrzeni na nowe, na poszukiwanie przyjemności i komfortu ruchu, bawienie się nieprzewidywalnością i zaskakiwaniem siebie, wychodzenie poza utarte schematy i tworzenie płynnej całości.

W mojej działalności kluczowe znaczenie ma pojęcie **komunikacji przez dotyk**.

Jak to rozumiem? To spotkanie z partnerem w tańcu, nauka prowadzenia, przekazywania informacji podążania i słuchania, budowanie zaufania, dzielenie się doświadczeniami.

Co jest potrzebne, by praktykować? Otwarty umysł, bycie tu i teraz, atencja, gotowość.

Jak się komunikujemy? Skóra, dotyk to narzędzia do oddawania impulsów, prowadzenia, czytania impulsów.

Dlaczego warto spróbować? Zwiększa poczucie własnej wartości, uczy wiary w swoje możliwości, daje radość życia, zwiększa poczucie przynależności do grupy, uczy gotowości do przyjmowania wyzwań.



Projekty, które realizowałam, odbywały się w ramach programu Przestrzenie Sztuki Taniec Białystok. Zadanie było finansowane ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pod egidą Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca oraz Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego.

Instynkty powstały w 2021 roku – to było spotkanie dwóch przecinających się światów: świata dźwięku i świata ciszy. Uczestnikami projektu była społeczność osób niesłyszących związanych ze Stowarzyszeniem Pomocy Niesłyszącym „MIG-iem” w Białymstoku oraz artyści tańca współczesnego z Towarzystwa Sztuki Surowej.

Przedstawienie *U-Czucia* zostało zrealizowane w 2022 roku. Do tego projektu zaangażowałam uczennice Niepublicznej Szkoły Sztuki Tańca w Białymstoku oraz ludzi, niewidzących lub słabowidzących, związanych z Fundacją Szansa dla Niewidomych w Białymstoku.

W 2023 roku, również w ramach programu Przestrzenie Sztuki Taniec Białystok, zrealizowałam projekt o charakterze choreografii inkluzywnej zatytułowany *Amore Mio*. Włączyłam do tego działania ludzi, którzy nie widzą, nie słyszą i są członkami Uniwersytetu Trzeciego Wieku. Kolejny projekt – „W-Art” – miał charakter interdyscyplinarny. Uczestnikami warsztatów byli tancerze Towarzystwa Sztuki Surowej oraz grupa ludzi poruszających się na wózkach inwalidzkich.

Każdy z moich projektów kończył się pokazem pracy warsztatowej organizowanym w przestrzeni teatralnej. To dla mnie niezwykle istotny element całości. Nie tworzę wtedy linearnej historii, raczej skupiam się na strategii choreograficznej w formie impresji tanecznych, abstrakcyjnych obrazów ruchomych. Wprowadzam zarówno ułożone dialogi taneczne, jak i elementy totalnie improwizacyjne. To dotyk prowokuje ruch, gest oraz całą choreografię. Podczas tych projektów dowiadujemy się wiele o sobie, przekonujemy się, gdzie kończy się odwaga, a rozpoczyna zaufanie.

TEATRY

TEATR PNEUMATYCZNY

Teatr powstał w 2018 roku w Augustowie (woj. podlaskie). Od początku działa przy Augustowskich Placówkach Kultury. Współpracuje z założonym w 2020 roku Stowarzyszeniem Artystycznym PNEUMA. Działa z mocą młota pneumatycznego, a jednocześnie z subtelnością cichego wiatru, który pomimo swojej delikatności porusza i skłania do aktywności.

Paweł Leszkowicz – pedagog teatru i psycholog, od kilkunastu lat związany z ruchem teatru amatorskiego. Od 2018 roku prowadzi w Augustowie Teatr Pneumatyczny zrzeszający dorosłych oraz młodzież, a od grudnia 2022 roku – Kalokagathia Impro/Teatr w Białymstoku. Jego warsztat bazuje na założeniach pedagogiki teatru, teatru improwizowanego i pracy z ciałem.

Spektakle:

Jezioro (na podstawie *Mewy* Antoniego Czechowa),
premiera 14.06.2018 r.

Osaczenie, premiera 14.01.2019 r.

Planeta, premiera 31.10.2019 r.

Bogini niezgody (na podstawie *Chłopców z Placu Broni*
Ferenca Molnara), premiera 5.01.2020 r.

Sekret Misia Gagatka, premiera 30.09.2020 r.

Apokalipsa, premiera 31.10.2021 r.

Słoiki, czyli skrócony kurs robienia przetworów, premiera
14.10.2021 r.

Zagraj to, młody!, premiera 26.03.2023 r.

Królowa Śniegu, premiera 13.04.2024 r.

Kontakt:

teatrpnematyczny@gmail.com / teatrpnematyczny.pl



Królowa Śniegu,
fot. Danuta Leszkiewicz



*Słoiki, czyli skrócony kurs
robienia przetworów,*
fot. Zbigniew Barpiewicz





(Nie)winne, archiwum Teatru, fot. Maciej Kubiński

AMATORSKI TEATR STUDNIA

Amatorski Teatr Studnia powstał w 2014 roku w Białymstoku. Celem Teatru było i jest stworzenie przestrzeni do rozwijania talentu pasjonatów teatru i tańca. W 2022 roku ATS stał się przestrzenią spotkań bez barier. Powstała w nim specjalna Grupa uZdolnieni21, w której zajęcia teatralne prowadzone były dla osób z zespołem Downa. Efektem spotkań i wspólnej pracy były spektakle *(Nie)winne* (2015) i *Półgłos* (2018) oraz etiudy *Dom* (2019) i *Czas* (2022).

Emanuela Zdanewicz – animator kultury. Poetka, wokalistka, kompozytorka, autorka e-booka *Mały Warsztat Artystyczny Dusza Królewskiego Dziedzica*, twórczyni Warsztatu Artystycznego

metodą bibliodramy i teatru ruchu **SŁOWO I CIAŁO**.

Założycielka **EMMANUELLA*ART** – Pracownia Animacji Kultury. Pomysłodawczyni i założycielka Amatorskiego Teatru Studnia, w którym reżyseruje spektakle w miejscach nieteatralnych. Zajęcia warsztatowe prowadzi z dorosłymi oraz młodzieżą.

Kontakt:

pracownia.emmanuella.art@gmail.com



*Dom,
archiwum
Teatru,
fot. Emanuela
Zdanewicz*



GRUPA TEATRALNA CO NIECO

DOM POMOCY SPOŁECZNEJ
w BIAŁYMSTOKU
ul. BARANOWICKA 203

Grupa teatralna „Co nieco” powstała w 1996 roku w Domu Pomocy Społecznej w Białymstoku, w ramach pracowni żywego słowa. W 2006 roku pracę zespołu zaczęła kierować Jolanta Hołubowicz. Osoby z niepełnosprawnością intelektualną, mimo swoich ograniczeń, są tu nie tylko odbiorcami, ale także twórcami. Możliwość bycia aktorem i występy sceniczne dostarczają podopiecznym niesamowitej satysfakcji i zadowolenia, pomagają przełamywać bariery, zaspokajają wiele potrzeb, między innymi bycia w grupie, bliskości i kontaktu z drugim człowiekiem, a także odpowiedzialności za drugą osobę czy powierzone zadania. Scenariusz spektaklu, na którym opiera się teatroterapia, zawiera treści zrozumiałe, zawsze dotyka tematu, który interesuje grupę i zajmuje aktorów.

Grupa ma na koncie liczne sukcesy artystyczne. Spośród osiągnięć wymienić należy:

Międzyplacówkowy Integracyjny Konkurs Recytatorski Prozy i Poezji ks. Jana Twardowskiego:

I miejsce za *Uśmiech jest zaproszeniem do miłości* w 2008 r.

I miejsce za *Kochać – to nie tylko dawać, ale i przyjmować* w 2009 r.



Zawsze jest ktoś, fot. Adam Tomasz Grabowski

I miejsce za *Cieszyć się każdym szczęściem* w 2011 r.

I miejsce za *Najważniejsze przecież, że Ty kogoś kochasz* w 2021 r.

Wojewódzki Przegląd Grup Teatralnych Szkolnictwa Specjalnego „I Ty możesz zostać aktorem”:

I miejsce za spektakl *Operacja na otwartym sercu* w 2009 r.

Grand Prix za spektakl *Ślepcy* w 2010 r.

I miejsce za spektakl *O śpiącym królewiczu* w 2012 r.

Grand Prix za spektakl *Marzenia jak bańki mydlane* w 2013 r.

Podlaski Przegląd Grup Teatralnych Szkolnictwa Specjalnego „I Ty możesz zostać aktorem”:

Grand Prix za *Najważniejsze przecież, że Ty kogoś kochasz* w 2015 r.

I miejsce za *Zawsze jest ktoś* w 2023 r.

Ogólnopolski Festiwal Twórczości Teatralno-Muzycznej Osób Niepełnosprawnych Inteligentnie „Albertiana 2011”:

I miejsce za spektakl *Ślepcy* w 2011 r.

I miejsce za spektakl *O śpiącym królewiczu* w 2016 r.



*Albertiana 2016, I nagroda odebrana z rąk pani
Anny Dymnej, fot. Adam Tomasz Grabowski*



*Najważniejsze przecież, że Ty kogoś kochasz,
2023 r., fot. Adam Tomasz Grabowski*



KALOKAGATHIA IMPRO/TEATR LAB,
archiwum własne

KALOKAGATHIA IMPRO/ TEATR LAB

Od grudnia 2022 roku w Białymstoku działa grupa skupiająca się na różnych aktywnościach twórczych, koncentrujących się głównie wokół TEATRU i IMPROWIZACJI, ale nie tylko. Kalokagathia Impro/Teatr Lab to z założenia nie tylko cotygodniowe zajęcia, ale przede wszystkim społeczność. Uczestnicy zajęć systematycznie pracują warsztatowo, organizują spektakle improwizowane (dotychczas kilkanaście), grają w Białymstoku i w innych miastach. Chętnie biorą udział w wyjazdach szkoleniowo-integracyjnych.

Paweł Leszkowicz – pedagog teatru i psycholog, od kilkunastu lat związany z ruchem teatru amatorskiego. Od 2018 roku prowadzi w Augustowie Teatr Pneumatyczny zrzeszający dorosłych oraz młodzież, a od grudnia 2022 roku – Kalokagathia Impro/Teatr w Białymstoku. Jego warsztat bazuje na założeniach pedagogiki teatru, teatru improwizowanego i pracy z ciałem.

Spektakle: regularne przedstawienia improwizowane

Kontakt:

kontakt@improteatrlab.pl / improteatrlab.pl





KALOKAGATHIA IMPRO/TEATR LAB,
archiwum własne



Ostatni dzień Azylu,
archiwum własne teatru

TYKOCIŃSKI TEATR AMATORSKI

Tykociński Teatr Amatorski jest wielopokoleniową grupą o studziesięcioletniej tradycji. W ostatnich latach zespół działał bardzo prężnie, prezentując spektakle opowiadające o najnowszej historii miasta, na podstawie własnych, autorskich scenariuszy. Wśród poruszanych kwestii dominuje tematyka obyczajowa oparta na społeczno-historycznym tle minionych dekad. Tzw. „legenda miejska” stanowiła istotny motyw spektakli *Tango Tykocin* czy *Rozmowy z Panią Mortis*. Najnowsza premiera, *Ostatni dzień Azylu*, otworzyła nowy etap w działalności grupy. Tematyka spektaklu dotyczy nerwu współczesności, jest związana ze swoim lokalnym kontekstem i ma ambicję poruszania uniwersalnych problemów.

Marcin Kwiatkowski: Nauczyciel, fotografik, poeta i dramaturg urodzony w 1979 roku. Animator kultury działający społecznie od wczesnych lat dwutysięcznych w Tykocinie, w którym wychował się i mieszka od urodzenia.

Spektakle:

40% prawdy, 2016 r.

Furmani sułtana Sulejmana, 2017 r.

Tango Tykocin, 2019 r.

Rozmowy z Panią Mortis, 2021 r.

Ostatni dzień Azylu, 2023 r.

Kontakt:

Marcin Kwiatkowski, e-mail: tykocin@poczta.fm

Ostatni dzień Azylu,
archiwum własne teatru





TEATR POD ANIOŁEM ANNA GAJDZIŃSKA

Teatr Pod Aniołem Suwalskiego Ośrodka Kultury działa od września 2023 roku. Obejmuje cztery grupy teatralne: dziecięcą, młodzieżową, dorosłych oraz dorosłych z niepełnosprawnością. Grupa tworzy społeczność teatralną, integruje ludzi zapraszając do pracy nad rozwojem drzemiących w każdym człowieku zdolności. Teatr prowadzi różnorodne formy animacji artystycznej, w tym warsztaty, zajęcia teatralne oraz interaktywne działania społeczno-kulturalne.

Anna Gajdzińska – pedagog, instruktorka teatralna, twórczyni i reżyser spektakli. Pomyśłodawczyni i założycielka Ciałotok Teatr, gdzie pracuje warsztatowo z dziećmi, młodzieżą i dorosłymi. Prowadzi szkolenia i warsztaty związane z rozwijaniem kompetencji miękkich. Od lat związana z amatorskimi grupami teatralnymi. Zdobywczyni nagrody dla najlepszej aktorki na VII Ogólnopolskim Festiwalu Sztuk Komediowych Teatrów Amatorskich DECHA. Uhonorowana nagrodą Burmistrza Miasta Augustowa za wybitne osiągnięcia o wysokim znaczeniu artystycznym oraz w uznaniu zasług w upowszechnianiu kultury i sztuki. Instruktorka ds. animacji i edukacji w zakresie teatru oraz główny instruktor pracowni teatralnej Teatru Pod Aniołem Suwalskiego Ośrodka Kultury.

Kontakt:

TEATR POD ANIOŁEM

Suwalski Ośrodek Kultury

ul. Jana Pawła II 5

16-400 Suwałki

Instruktor: Anna Gajdzińska

anna.gajdzinska@soksuwalki.eu



XXI Ogólnopolski Festiwal Teatrów Dzieci
i Młodzieży WIGRASZEK 2024 – warsztaty
teatralne, prowadząca: Anna Gajdzińska



Próba do spektaklu *Bez Pudru*,
reż. Anna Gajdzińska

GRUPA TEATRALNA PEŁNOLETNI

Grupa Teatralna PEŁNOLETNI to grupa utalentowanej, nieco starszej goniądzkiej młodzieży, która nie poddając się codziennej monotonii bawi, wzrusza i zachęca do refleksji wszystkich pasjonatów teatru. Grupa powstała w styczniu 2014 roku. Jej dotychczasowy dorobek to osiemnaście sztuk teatralnych adresowanych do publiczności w różnym wieku. PEŁNOLETNI występują nie tylko w Goniądzu. Są zapraszani do różnych ośrodków kultury w naszym regionie, z którymi chętnie współpracują.

Emilia Gilewska – od lat związana z Gminnym Ośrodkiem Kultury w Goniądzu. Jest instruktorką Grupy Teatralnej PEŁNOLETNI oraz opiekunem Klubu Seniora w Klewiance. Teatr to jej pasja i inspiracja do własnych działań. Jej zainteresowania sztuką obejmują również rękodzieło.

Spektakle:

Rzepka, Misterium Męki Pańskiej, 2014 r.

Czerwony Kapturek szuka księcia, 2015 r.

Przygody Koziołka Matołka, Droga Polski do wolności, 2016 r.

Tradycyjne kolędowanie z Turoniem, Kot w butach, Historia Goniądza z przymrużeniem oka, 2017 r.

Opowieść wigilijna, Calineczka, Pasja oczami Marii Magdaleny, 2019 r.

Ach, co za noc!, 2020 r.

Królowa Śniegu, Misterium Męki Pańskiej, 2021 r.

Rycerz Roman i Julianna, 2022 r.

Kopciuszek, Księżę Pokoju, 2023 r.

Gość oczekiwany, 2024 r.

Kontakt:

Gminny Ośrodek Kultury w Goniądzu

tel. 85 738 00 21

Emilia Gilewska

emilia.gilewska@goniadz.pl



Kopciuszek, archiwum GOK



Rzepka, archiwum GOK





AMATORSKI TEATR POCO

Nazwa teatru amatorskiego, który od września 2023 roku działa w Centrum Kultury i Rekreacji w Supraślu została wyłoniona w demokratycznych wyborach. Pytaniem, które najczęściej zadawali sobie młodzi adepci sztuki teatralnej było „po co?”:

Po co chodzić na takie zajęcia?

Po co trenować?

Po co robimy to ćwiczenie?

Po co myśleć nad interpretacją?

Po co uczyć się na pamięć?

Było to zatem pytanie ważne, jeśli nie najważniejsze. Stało się stałym motywem przewodnim prób i spotkań, i jako takie najlepiej oddawało intencje twórców, niezależnie od ich wieku

i funkcji w teatrze. Poszukiwanie odpowiedzi na to fundamentalne zagadnienie gwarantuje ciągły rozwój, prowokuje do kolejnych odkryć, sporów i dyskusji, po prostu do twórczości.

Teatr Amatorski PoCo to grupa dzieci i młodzieży w wieku od 6 do 15 lat.

Spektakle:

Świąteczna Poczta, grudzień 2023 r.

MIŚJA, czerwiec 2024 r.

Supraska ławeczka – tryptyk świąteczny, grudzień 2024 r.

Kontakt:

Amatorski Teatr PoCo

Centrum Kultury i Rekreacji w Supraślu

ul. Cieliczańska 1, 16-030 Supraśl

tel. 85 718 35 10, tel. 795 450 560

e-mail: ckirsuprasl@gmail.com

Teatr PoCo, Świąteczna pocztą,
archiwum CKiR w Supraślu



Teatr PoCo, MIŚJA, archiwum CKiR





TEATR AMATORSKI PROSCENIUM

Teatr ProScenium, NUDA, fot. PIK

Teatr ProScenium to zespół, który powstał w instytucji od lat zaangażowanej w ruch teatrów niezawodowych. Podlaski Instytut Kultury, bo o nim mowa, może poszczycić się bardzo długą teatralną tradycją. Działał tu m.in. Teatr PRO czy Teatr Sporadyczny. Podczas cotygodniowych spotkań aktorzy-amatorzy z ProScenium rozwijają swoje pasje i wrażliwość artystyczną, pobudzają kreatywność i poczucie estetyki przez kontakt z działaniami teatralnymi, żywym słowem i elementami dramy. Realizując przedstawienia poznają różnorodność form teatralnych.

Zespół ma za sobą szereg premier: *oPOWIEŚCI Z SZAFY: Zaczarowany ogród, Feeria, oPOWIEŚCI Z SZAFY – Odwaga, ...i po ptakach, czyli Tadek i Włodek SHOW* i *KOŃec*. W ramach działań projektowych aktorzy przygotowali wystawę oraz pokazy etiud: *Neuroróżnorodność. Włącz* w ramach festiwalu: „*WŁĄCZ. Młodzieżowy Festiwal Form Twórczych*”.

Przygotowany w ramach letnich warsztatów teatralnych „PIKtoGRAMy” pokaz finałowy *NUDA*

obejmował trzy minispektakle: *PTAKI, BARWY, KTO WYŁĄCZYŁ PRĄD*. Ponadto w ramach PIKtoGRAMów powstał spektakl *Mikrokosmos* z ciekawą scenografią. Tematyka spektakli obejmowała problemy ważne dla młodych aktorów i ich kolegów: koleżeństwo, zaufanie, ale również tematów nietatwych takich jak śmierć czy wojna.

Milka Wyszowska – pedagog, arteterapeuta, animator i menadżer kultury oraz trenerka dramy. Współautorka publikacji dla dzieci *Z Pikusiem przez świat*. Autorka tekstów związanych z tematyką okołoteatralną i dramową (m.in. w publikacji *ART Spodki – przestrzeń – sztuka – inspiracje*). Od 2020 roku pracuje w Podlaskim Instytucie Kultury w Białymstoku, gdzie od 2024 roku kieruje Działem Sztuki.

Kontakt:

TEATR PROSCENIUM

Podlaski Instytut Kultury w Białymstoku
ul. Jana Kilińskiego 8

teatr@pikpodlaskie.pl

tel. 85 740 37 15

Teatr ProScenium, MIKROKOSMOS, fot. PIK



Teatr ProScenium, oPOWIEŚCI Z SZAFY – ODWAGA, fot. PIK



Teatr ProScenium, KOŃec, fot. PIK



Teatr ProScenium, ...po ptakach,
czyli Tadek i Władek SHOW, fot. PIK

